

Wolfgang Hackl

## Zwischen *Theaterereignis* und *Theaterbluff* Handkes *Publikumsbeschimpfung* und sein Anfang als Dramatiker

Peter Handke korrespondierte im Sommer 1965 mit Siegfried Unseld bezüglich des Erscheinens seines ersten Romans *Die Hornissen* im Suhrkamp Verlag. Unseld lag offensichtlich etwas an dem jungen „hochinteressanten“ Autor, denn er lud ihn zu einer Veranstaltung des Verlages mit Franz Tumler in der Österreichischen Gesellschaft für Literatur und zu einem Abendessen mit Sortimentern in Wien ein. Am 21. Oktober 1965 dankte Handke aus Graz dem Verleger und kam dabei auch auf sein erstes Theaterstück zu sprechen:

Ich habe gerade mit Ach und Krach ein Stück geschrieben. Es heißt „Publikumsbeschimpfung“ und ist mein erstes und mein letztes. Ich möchte es nun hier in Graz zur Erprobung im Forum Stadtpark aufführen lassen und auch sonst dazu sehen, daß ich es vielleicht anbringe. Wahrscheinlich muß ich mich dazu an Sie wenden. Ich frage Sie deshalb um Rat, was zu tun ist oder ob überhaupt etwas zu tun ist.<sup>1</sup>

Unseld antwortete rasch und bot Handke ein Gespräch am Abend vor der Veranstaltung in Wien an. Tatsächlich kam es neben dem Abendessen, an dem auch Thomas Bernhard, Zbigniew Herbert, Franz Tumler und Wolfgang Kraus, der Leiter der Österreichischen Gesellschaft für Literatur, teilnahmen, zu einem weiteren Treffen des Verlegers mit Peter Handke. In seinem Reisebericht schrieb Peter Unseld:

Mit ihm [Peter Handke] traf ich zweimal zusammen. Der Eindruck blieb gleich oder verstärkte sich. [Unseld und Peter Handke hatten sich am 9. September 1965 im Verlag zu einem Gespräch über *Die Hornissen* getroffen.] Ich glaube, wir haben da einen hochinteressanten Autor gewonnen. [...] Peter Handke gab mir dann sein Sprechstück ‚Publikumsbeschimpfung‘, das ist eine sehr originelle Sache, die sehr reizvoll ist. Die Aufführungschancen sind schwer zu beurteilen, doch sollte man es natürlich versuchen. Das Stück liegt jetzt beim Forum Theater in Graz, das es vielleicht im Frühjahr aufführen will; ebenfalls ist die Zeitschrift ‚manuskripte‘ an einer Veröffentlichung des Stückes interessiert. Ich möchte Herrn Braun bitten, das Stück sogleich zu lesen und mit mir dann das weitere zu besprechen.<sup>2</sup>

Schon am 18. November 1965, also zwei Wochen nach ihrem Treffen in Wien, berichtete Unseld dem jungen Autor über seine Lektüre des Stückes:

- 1 Handke, Peter / Unseld, Siegfried: Der Briefwechsel. Hg. von Raimund Fellingner und Katharina Pektor. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2012, S. 17.
- 2 Ebd., S. 18., Anm. 2.

Ich habe „Publikumsbeschimpfung“ jetzt gelesen und den Text auch meinen Mitarbeitern im Theaterverlag gegeben. Wir stimmen überein, es ist Ihnen da wirklich ein schönes Stück gelungen, das auch Aufführungschancen hat. Ich möchte für den Verlag und den Theaterverlag Suhrkamp Publikations- und Aufführungsrechte für das Stück erwerben. [...] Sind Ihre Absprachen mit dem Forum Theater definitiv? Wir möchten von uns aus die Theater sehr bald auf dieses Stück aufmerksam machen. Dabei spielt es natürlich eine Rolle, ob wir die Uraufführung oder eine deutsche Erstaufführung vergeben können. [...] Ich überlege mir noch eine Form, wie man das Stück publizieren könnte. Sie deuteten an, daß die Zeitschrift „manuskripte“ es bringen möchte. Das kann man machen, und doch hat es eigentlich wenig Wirkung, die Zeitschrift kommt ja doch so etwas außerhalb der Öffentlichkeit heraus. Andererseits werden andere Zeitschriften kaum etwas abdrucken, was in den „manuskripten“ stand. Für eine separate Veröffentlichung, etwa innerhalb der „edition suhrkamp“, ist der Text freilich, selbst bei großzügigem Druck, zu schmal. Aber wer weiß, ob sie vielleicht doch etwas in der Schublade haben oder im Kopf, so daß wir zu einem späteren Zeitpunkt einen Band machen könnten.<sup>3</sup>

Tatsächlich erschien *Publikumsbeschimpfung und andere Sprechstücke* im September 1966 in der edition suhrkamp als Band 177, die anderen Sprechstücke sind *Weissagung* und *Selbstbeichtigung*, das Handke ursprünglich als *Beichte* angekündigt hatte.<sup>4</sup> *Publikumsbeschimpfung* wurde als Erstdruck jedoch wie geplant in Heft 16 (1966) der Zeitschrift *manuskripte* publiziert, das dem in Österreich ignorierten Expressionisten und Dadaisten Raoul Hausmann gewidmet war. Peter Handke veröffentlichte seit 1964 in den *manuskripten* und die *Marginalie* in Heft 13 des Jahres 1965 von Gunter Falk und Ernst Kolleritsch mit ihrer einfachen Aussage, die in komplexer werdenden Hypotaxen ausdifferenziert wird, scheint auf den Stil und Sprachduktus der *Publikumsbeschimpfung* vorauszuweisen:

*manuskripte* stellt Literatur vor. *manuskripte* stellt nicht das vor, von dem alle glauben, daß es Literatur sei: *manuskripte* stellt das vor, von dem wir glauben, daß nicht alle glauben, daß es Literatur ist. *manuskripte* stellt das vor, für das wir (und wir sind jeweils wir und wir) Grund haben, es Literatur zu nennen.<sup>5</sup>

Nicht ganz so glatt verliefen die Bemühungen, das Stück an einem Theater unterzubringen. Karlheinz Braun, Leiter des Theaterverlags Suhrkamp, reagierte zwar begeistert auf das Stück:

[I]ch hatte es gleich gelesen, mit einiger Begeisterung, muß ich sagen. Das hat Witz und Tiefe, beschäftigt sich mit dem, mit dem sich alle dramatischen Autoren beschäftigen müßten – aber Sie machen es auf eine so direkte Art und Weise, daß einem – und hoffentlich auch denen, auf die es gemünzt ist – die Spucke wegleibt. Das sollten wir unbedingt machen [...]. Der richtige Start auf dem Theater scheint mir ‚Publikumsbeschimpfung‘ zu sein [und nicht die ebenfalls schon angekündigten Stücke *Weissagung* oder *Beichte* (d.i. *Selbstbeichtigung*)]. (Welcher Dramatiker hätte wohl schon damit angefangen?)<sup>6</sup>

3 Ebd., S. 20-21.

4 Vgl. ebd., S. 23-25.

5 Kolleritsch, Alfred: *Marginalie*. In: *manuskripte* 13 (1965), S. 1.

6 Handke / Unseld 2012, S. 21, Anm. 1.

Er schlägt sogar schon eine Uraufführung in Ulm und Kassel vor – „Die Ulmer sind einiges gewöhnt“<sup>7</sup> –, doch wurde das Stück von den angeschriebenen deutschen Dramaturgen und Theaterdirektoren teils heftig abgelehnt. Harry Buckwitz, der Intendant der Frankfurter Städtischen Bühnen, notiert sogar, dass ihm vor diesem Stück graust.<sup>8</sup> „Nur Ulrich Brecht, der Intendant des Ulmer Theaters, und sein Dramaturg Claus Bremer, Wegbereiter der konkreten Poesie und experimenteller Theaterformen [...] interessierten sich für dieses Stück, fanden aber keinen geeigneten Regisseur.“<sup>9</sup>

Dass es dennoch am 8. Juni 1966 zur Uraufführung kam, verdankt sich einer Reihe von glücklichen Konstellationen. Zum einen empfahl der Theaterverleger Braun dem Intendanten Felix Müller von der „eher betulichen Landesbühne Rhein-Main“<sup>10</sup> für das neue Haus, das *Theater am Turm*, Claus Peyman von der *Hamburger Studiobühne* als Regisseur und Wolfgang Wiens von der *neuen bühne* in Frankfurt als Dramaturgen. Braun kannte beide von internationalen Festivals der Studententheater. Diese konnten als die ersten Off-Theater gegen die eingerosteten Stadttheater gelten. Zum andern kam es mehr oder weniger gleichzeitig in Frankfurt am Main zur Gründung der *Experimenta I*. Diese verstand sich als Alternative zum neu gegründeten *Berliner Theatertreffen* und fand erstmals im Juni 1966 unter der Leitung von Karlheinz Braun und dem Theater- und Kunstkritiker der *Frankfurter Rundschau* Peter Iden statt. Nach weiteren Komplikationen schien die Aufführung gesichert, doch unerwartet sagten alle angefragten Schauspieler ab. Schließlich wurden die Anfänger Michael Gruner vom Staatstheater Darmstadt und Rüdiger Vogler vom privaten Zimmertheater in Heidelberg engagiert. Mit Ulrich Haas und Claus-Dieter Reents vom *Theater am Turm* war das Quartett komplett, die Uraufführung konnte wie geplant stattfinden und wurde zum sensationellen Erfolg.

Handke selbst war auf dem Weg von Klagenfurt nach Princeton in Frankfurt bei den Proben dabei. Auch wenn Claus Peymann im Rückblick die Rolle von Handkes Auftritt bei der Gruppe 47 für den Erfolg der *Publikumsbeschimpfung* negiert, weil es dort um Prosa gegangen sei,<sup>11</sup> so sind doch zwei maßgebliche und nachhaltige Aspekte hervorzuheben. Handke erhielt nach Princeton viel Aufmerksamkeit durch das deutsche Feuilleton. Z.B. berichten Sabina Lietzmann in der *FAZ*, Joachim Kaiser in der *Süddeut-*

7 Ebd., S. 22.

8 Vgl. Braun, Karlheinz: Der Beat von Achtundsechzig. Geschichte und Geschichten zu Peter Handkes ersten Stücken. In: Kastberger, Klaus / Pektor, Katharina (Hg.): Die Arbeit des Zuschauers. Peter Handke und das Theater. Begleitbuch zur Ausstellung Die Arbeit des Zuschauers. Peter Handke und das Theater. Österreichisches Theatermuseum. Wien. 31. Jänner bis 8. Juli 2012. Salzburg: Jung und Jung / Wien: Österreichisches Theatermuseum 2012, S. 59-66, hier S. 60.

9 Ebd., S. 59.

10 Ebd.

11 Vgl. Peymann, Claus: Mord und Totschlag. Theater. Leben. Berlin: Alexander 2017, S. 58.

schen Zeitung oder Erich Kuby in seinem ausführlichen *Spiegel*-Bericht teils eingehend von Handkes Auftritt.<sup>12</sup> Wie Sabina Lietzmann referierte auch Peter O. Chotjewitz nicht nur über den Auftritt selbst, sondern hob auch Handkes Kritik an Walter Höllerer am Tag davor, als jener dem Text Höllerers jedwede Publikationswürdigkeit absprach, hervor:

*Man übergab den Fauxpas und hoffte, Höllerer habe vielleicht rein akustisch den Vorschlag gar nicht verstanden. Am folgenden Tag stand der gleiche Mensch jedoch wieder auf, diesmal einen Zettel in der Hand, erklärte alles für „Mist“, was an drei Tagen vorgelesen worden war, sagte auch, die Kritiker seien zu nicht mehr in der Lage, als diesen „Mist“ zu begreifen und durchbrach damit gleichzeitig den Gruppengrundsatz, nichts grundsätzlich zu diskutieren. Der auf Grund dieser Ereignisse seither viel zitierte Protestant hieß Peter Handke und ist ein 25jähriger Grazer von hoher, knabenhafter Statur und ebensolchem Aussehen, der mit Elan, echter Beatle-Frisur und Twen-Jackett im Selbach-Stil vom ersten Tag an eine der wenigen auffallenden Erscheinungen der Tagung war. [Hervorhebung im Original]<sup>13</sup>*

Wohl als einziger konzidierte Chotjewitz Peter Handke eher nebenbei, dass sein vorge-tragener Ausschnitt aus dem *Hausierer* trotz der nicht gerade gelungenen Präsentation „von Konzeption und Ausführung her jedoch der wahrscheinlich beste Text der ganzen Tagung gewesen ist.“ [Hervorhebung im Original]<sup>14</sup>

Mit dieser Aufmerksamkeit im Feuilleton wurde zum anderen das Narrativ vom aufmüpfigen Beatles-Literaten, vom „Literatur-Beatle“<sup>15</sup> geschaffen, noch bevor über Handkes Faible für Pop-Musik und deren Einfluss auf seine Literatur reflektiert wurde oder werden konnte. Dass Handke diese Zuordnung mit seiner Inszenierung auch ent-sprechend unterstützt hat, steht freilich außer Zweifel. Diese Selbstinszenierung führte nicht nur zum Vorwurf der zielbewussten Selbstvermarktung, sondern auch zu dem Um-stand, dass namhafte Kritiker und Medien das Aussehen Handkes oder sein Image und nicht seine Ausführungen interessierten. „Auch in den Jahren nach dem spektakulären Auftritt beachteten die meisten Kritiker nicht, was Handke zu sagen hatte, sondern wie er seine Polemik als wirkungsträchtige Selbstinszenierung betrieb.“<sup>16</sup>

12 Vgl. Lietzmann, Sabina: Darf man nach Auschwitz noch Rosen besingen? Die Gruppe 47 in Princeton (USA). In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 29. April 1966; Kaiser, Joachim: Drei Tage und ein Tag. Das Amerikatreffen der Gruppe 47 und die Schriftstellerkonferenz. In: Süddeutsche Zeitung, 1. Mai 1966; Kuby, Erich: Ach ja, da liest ja einer. In: Der Spiegel, Nr. 19, 1966 (2. Mai 1966), S. 154-165.

13 Chotjewitz, Peter O.: Ein Fall für Soziologen. In: Colloquium. Eine deutsche Studentenzeitschrift. 6/1966, S. 14-16, hier S. 16. Vgl. auch Magenau, Jörg: Princeton 66. Stuttgart: Klett-Cotta 2015, S. 128-143.

14 Ebd.

15 Vgl. Höller, Hans: Peter Handke. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2007, S. 37.

16 Pütz, Peter: Peter Handkes „Elfenbeinturm“. In: Text + Kritik 24 (1989), 5. Auflage: Neufassung, S. 21-29, hier S. 21 [Hervorhebungen im Original]. [Auch in: Fetscher, Justus / Lämmert, Eberhard / Schütte, Jürgen (Hg.): Die Gruppe 47 in der Geschichte der Bundesrepublik. Würzburg: Königshausen & Neumann 1991, S. 166-176.]

Handkes Affinität zur Popkultur der 1960er Jahre ist heute in ihrer Bedeutung unbestritten, wurde jedoch schon von den Zeitgenossen hervorgehoben. So charakterisiert Ernst Wendt bereits 1967 in *Theater heute* Handke als Protagonisten der Beat-Generation<sup>17</sup> und Karlheinz Brauns Rückblick auf „Geschichte und Geschichten zu Peter Handkes ersten Stücken“, in dem er auf das Biographem des Plattensammlers und Experten der Pop-Musik zurückgreift und die Wichtigkeit des Beat schon für die Probenarbeit unterstreicht, titelt mit „*Der Beat von Achtundsechzig*“.<sup>18</sup> Handke selbst hob die Wichtigkeit des Pops für die *Publikumsbeschimpfung* in den „Regeln für die Schauspieler“ hervor, wenn er die Schauspieler u.a. auffordert, *Tell me* von den Rolling Stones und die Hitparade von Radio Luxemburg anzuhören sowie die Beatles-Filme anzusehen.<sup>19</sup> Und nicht zuletzt berichtete Handke selbst Siegfried Unseld (bzw. dessen Sekretärin), dass er

von der Beatmusik begeistert [...] ein kurzes [...] Sprechstück geschrieben [habe], mit Namen „Weissagung“, das von drei oder vier Sprechern gesprochen wird und nach den Klangelementen der Beatmusik, vor allem der „Rolling Stones“ | (= eine Beatgruppe) | (nicht lachen) gemacht ist.<sup>20</sup>

Allerdings war es nicht nur der Sound der Musik, mit dem Handke den Nerv der Zeit getroffen zu haben schien. Es waren auch die politischen Rahmenbedingungen, die, wenn auch genauso wenig kausal determinierend oder strategisch planbar, in der politisch-kulturellen Gemengelage von beträchtlichem Einfluss waren: Die Adenauer-Ära war lange vorbei, Ende 1966 begann die Große Koalition, Rudi Dutschke war in den Sozialistischen Deutschen Studentenbund (SDS) eingetreten, der sich zunehmend als linke, antiautoritäre Organisation profilierte. Ebenso 1966 wurde die Außerparlamentarische Opposition (APO) gegründet, die mit Happenings, Sit-Ins und Demonstrationen provozierte, einen neuen Stil in die politische Auseinandersetzung brachte und mit der viele Kunstschaffende sympathisierten. Verlegerisch wurden die Bewegungen vom Suhrkamp Verlag mit der Zeitschrift *Kursbuch* und der neuen Reihe *edition suhrkamp* begleitet, aus der Handke in der Bücherecke von Radio Steiermark zwischen 1964 und 1966 einige Bände rezensierte, und „das deutsche Theater war seit Jahren Wortführer in der politisch-gesellschaftlichen Diskussion, vor allem in Frankfurt“.<sup>21</sup>

17 Vgl. Wendt, Ernst: Der Behringer der Beat-Generation. In: *Theater heute* 8/1967, S. 6-8. [auch in: Scharang, Michael (Hg.): *Über Peter Handke*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1972, S. 124-131.]

18 Vgl. Anm. 8.

19 Vgl. Handke, Peter: *Publikumsbeschimpfung*. In: Handke, Peter: *Stücke 1*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1972, S. 9-47, hier S. 13. Im Folgenden wird der Text mit der Sigle P und der entsprechenden Seitenzahl im laufenden Text zitiert.

20 Handke / Unseld 2012, S. 23.

21 Braun 2012, S. 62.

Doch soll nun noch einmal die Bedeutung von Handkes Auftritt in Princeton für seinen Anfang als Dramatiker hervorgehoben werden. Peymann mag recht haben, dass es damals um Prosa gegangen ist und seine Kritik – hätte der junge Handke nicht mit dem Vorwurf der „Beschreibungsimpotenz“ den „Point d’Honneur der älteren Autoren“<sup>22</sup> getroffen – vielleicht übersehen worden wäre. Doch Peter Pütz verweist auf den inhaltlichen Konnex:

Im Jahre 1966 waren von Peter Handke zwei Beschimpfungen zu hören: zum einen die des Publikums bei der Frankfurter Uraufführung seines Stückes am 8. Juni 1966 unter der Regie von Claus Peymann und zum anderen die Scheltrede auf die Autoren der Gruppe 47 [...]. Beide Formen des Affronts stehen in einem inhaltlichen Zusammenhang, der [...] dichtungstheoretisch fundiert ist.<sup>23</sup>

Pütz meint damit Handkes Kritik am Realismus genauso wie am Surrealismus, seine Verweigerung eines klassizistischen oder avantgardistischen Programms unter Berufung auf das Romantische, womit

er dessen unabschließbare Progression durch Negation [meint], wie wir sie von Fichte, Friedrich Schlegel und Novalis kennen. Daher ist ‚romantisch‘ für ihn keine Kennzeichnung einer bestimmten Literatur, sondern Literatur ist für Handke grundsätzlich durch Romantizität geprägt. Handke ist daher nicht gleichzusetzen mit den konservativen Verteidigern des Elfenbeinturms, weil er nicht konserviert, sondern annihiliert.<sup>24</sup>

Die daraus resultierende Radikalität zeigt sich an Handkes Umgang mit den literarischen Genres, „die er in seinen poetischen Be- und Umarbeitungen reflektiert, in ihre Elemente zerlegt, um diese dann zu neuen Beziehungssystemen für seine eigenen Texte zu montieren“,<sup>25</sup> was er u.a. an der Gattung des Theaters in der *Publikumsbeschimpfung* vorgeführt hat.

Dementsprechend liest sich ein Beitrag zum Theater, den Handke im Herbst 1965 für die *Bücherecke* in Radio Steiermark verfasst hat, wie eine Kommentar zur *Publikumsbeschimpfung*.

Das moderne Drama besteht aus Ausbruchversuchen. Es versucht auszubrechen aus der Welt des Theaters, in die es jahrhundertelange Konvention eingekapselt hat. Das moderne Drama möchte das Theater nicht zu einer eigenen Welt machen, die verschieden ist von der Welt der Zuschauer; das Theater soll wieder ein Teil der Welt der Zuschauer werden. Ähnlich wie die Kinder, die den Kasperl beim Kasperlespiel durch Schreien und Johlen vor dem Krokodil warnen können, kommen auch die Zuschauer wieder zu ihrem angestammten Recht, nicht nur dabei sein zu dürfen, sondern auch eingreifen zu können oder zumindest als Anwesende beachtet zu werden. Die hypnotischen Mittel des traditionellen Guckkastentheaters mit seinen ironielosen Illusionen werden vielfach abgelehnt.

22 Höller 2007, S. 42.

23 Pütz 1989, S. 21.

24 Ebd., S. 27.

25 Ebd.

Es wird nicht mehr so getan, als ob das Publikum nicht anwesend wäre, und dabei doch hinterrücks nur für das Publikum gespielt: die Anwesenheit des Publikums wird vielmehr offen in das Spiel einbezogen. [...] Das Theater hat seine Beschränkung auf die Möglichkeiten des Theaters verloren, oder vielmehr: die Möglichkeiten des Theaters sind erweitert worden. Alles ist darstellbar. Man hat gesagt, das moderne Theater sei ein Spiel von der Unmöglichkeit, Theater zu spielen. Das ist freilich auch nicht wahr; es ist höchstens ein Spiel von der Unmöglichkeit, traditionell Theater zu spielen.<sup>26</sup>

Hat Handke also in Princeton mit der *Beschreibungsimpotenz* gegen den „Neuen Realismus“ und in der Prosa gegen die polemisiert, „die keinerlei Fähigkeiten und keinerlei schöpferische Potenz zu irgendeiner Literatur haben“, <sup>27</sup> so erweist sich in seiner ersten Skizze einer Theorie des modernen Dramas, dass der „Neue Realismus“ für Handke keineswegs nur eine fragwürdige Kategorie der zeitgenössischen Prosa ist, sondern auch eine ebenso strittige Tendenz des gegenwärtigen Theaters.

Das Theater wird zelebriert, es wird zur Schau. Rückkehr zum Realismus, [!] ist der Schlachtruf, und weil man bezeichnen muß, spricht man vom ‚neuen‘ Realismus. Es wird dokumentiert, es werden Tatsachenberichte gegeben, das Theater wird sogar wieder zur moralischen Anstalt, zum Tribunal und dergleichen. Andere gehen noch immer auf den Wegen Brechts.<sup>28</sup>

Dass dieser Text nach der vorläufigen Vollendung der *Publikumsbeschimpfung* verfasst wurde, erklärt die deutlichen Referenzen zur *Publikumsbeschimpfung*. Dieses Nicht-Stück – „Dieses Stück ist eine Vorrede“ – lässt drei Teile erkennen: Es beginnt mit einer Reflexion über das Theater. In diese Reflexion hineinverwoben ist zweitens die Auseinandersetzung mit dem Publikum, einerseits in der Vorbereitung auf das Stück, andererseits als real anwesende Zuschauer, die das Theater auch wieder verlassen werden.

Bevor Sie hierhergegangen sind, haben Sie die gewissen Vorkehrungen getroffen. Sie sind mit gewissen Vorstellungen hierhergekommen. Sie sind ins Theater gegangen. Sie haben sich darauf vorbereitet, ins Theater zu gehen. (P 35)

Sie haben Höflichkeitsregeln beachtet. Sie haben aus dem Mantel geholfen. Sie haben sich aus dem Mantel helfen lassen. Sie sind herumgestanden. Sie sind herumgegangen. Sie haben die Klingelsignale gehört. (P 36f.)

Sie stehen nicht. Sie benützen die Sitzgelegenheiten. Sie sitzen. Da ihre Sitzgelegenheiten ein Muster bilden, bilden auch Sie ein Muster. Es gibt keine Stehplätze. Der Kunstgenuß ist für Leute, die sitzen, wirksamer als für Leute, die stehen. (P 31)

Als 3. Teil folgt die eigentliche Beschimpfung: „Zuerst aber werden Sie noch beschimpft werden.“ (P 44)

26 Bücherecke. Radio Steiermark, 29. November 1965. Österreichisches Literaturarchiv. Bestand: SPH/LW. Signatur: W165/9.

27 Im Wortlaut: Peter Handkes „Auftritt“ in Princeton und Hans Mayers Entgegnung. In: Text + Kritik 24 (1989), 5. Auflage: Neufassung, S. 17-20, hier S. 17.

28 Bücherecke vom 29. November 1965.

Diese Struktur bildet den Rahmen für eine zweifache thematische Auseinandersetzung mit dem Publikum – „Sie sind das Thema“ wird fünfmal kundgetan – und mit dem aristotelischen Theater. Abgehandelt werden diese Themen von vier Sprechern, denen im Sinne Brechts genaue Rollenanweisungen als „Regeln für die Schauspieler“ vorgegeben sind.

Die Thesen und Aussagen des Textes, man merkt dem Stück an, dass es ursprünglich ein Essay werden sollte, sind weitgehend parataktisch oder in einfacher Hypotaxe gehalten, wirken stark apodiktisch, weisen jedoch eine deutliche rhetorische Varianz auf wie Aufzählungen, Häufungen, Reihungen, Paradoxa, Anspielungen, Idiomatik, Redewendungen, Antithesen, Sprichwörter und Wiederholungen mit temporalen oder modalen Varianten, die die Aufmerksamkeit sichern und den apodiktischen Aussagen eine gewisse Suggestion verleihen und an Werbung und Propaganda erinnern. Dabei korrespondieren die Sprechhandlungen mit dem Erwartungshorizont, den sie voraussetzen und gleichzeitig enttäuschen.

Der Angriff auf das traditionelle Theater wird direkt und negativ geführt: „Das ist kein Drama“ (P 28) / „Wir haben keine Rollen“ (P 23) / „Hier gibt es kein Geschehen, das Sie ansprechen soll“ (P 20). Die aristotelischen Einheiten von Ort, Zeit und Handlung werden nicht relativiert, sondern aufgelöst: Der Bühnenraum verliert die Rampe und wird mit dem Zuschauerraum eine Einheit, die Zeit wird irrelevant:

Hier hat auch nicht jedes Ding seine Zeit. Kein Ding hat hier seine Zeit. Hier hat kein Ding seine festgesetzte Zeit, zu der es als Requisit dient oder zu der es im Weg stehen muß. Hier werden die Dinge nicht benutzt. Hier wird nicht so getan, also ob die Gegenstände benutzt würden. Hier sind die Gegenstände nützlich. (P 31)

Genauso negierte Handke aber auch das Brecht'sche Theaterkonzept der Desillusionierung und das damals moderne Dokumentartheater von Rolf Hochhut oder Heinar Kipphardt oder Peter Weiß:

Wir treten aus keinem Spiel heraus, um uns an Sie zu wenden. Wir haben keine Illusionen nötig, um Sie desillusionieren zu können. Wir zeigen ihnen nichts. Wir spielen keine Schicksale. Wir spielen keine Träume. Das ist kein Tatsachenbericht. Das ist keine Dokumentation. DAS ist kein Tatsachenbericht. Das ist kein Ausschnitt der Wirklichkeit. (P 21)

Weil sich Theaterkonzepte nicht nur in der Reflexion der Dramatiker und in der Dramentheorie manifestieren, sondern sich auch in der Theaterkritik Erwartungshaltungen an das Theater rekonstruieren lassen, ist es nicht verwunderlich, dass Handke auch auf Stereotypen der Theaterkritik zurückgreift, wie „Sie sind nicht abendfüllend“ (P 27), „Bombenbesetzung“ (P 45) oder „gute Atemtechnik“ (P 46).

In der *Publikumsbeschimpfung* werden also die Erwartungen an ein Theaterstück thematisiert und reflektiert, jedoch nicht erfüllt, sondern negiert und enttäuscht. Dieser



Prozess wird in vielfältigen Sprachhandlungen vorgeführt, wodurch die bedeutungskonstitutive Macht, aber genauso die manipulativen Möglichkeiten der Sprache hervorgehoben und bewusst gemacht werden. Insofern ist Handke durchaus dem aufklärerischen und bewusstseinsbildenden Theater verpflichtet. Johannes Vanderath resümiert treffend:

Wie das Ganze im besten Sinne des Wortes ein gelungener Witz ist, so ist der Text im Einzelnen anspielungsreich und witzig. Mutet der keinen Schematismus scheuende Formalismus der sprachlichen Reihungen wie eine intellektuelle Konstruktion an, so spricht sich doch in dem Grundeinfall dieses „Theaterstückes“ gegen das Theater eine „intuitive“ schöpferische Kraft des Autors aus, die man nicht als kühle Berechnung erklären kann. Die Intelligenz Handkes zeigt sich darin, daß er nicht nur die Situation des Theaters nach Brecht vielleicht schärfer als jeder vor ihm erkannte, sondern ihr auch durch einen schöpferischen Akt zu begegnen wußte.<sup>29</sup>

Freilich entkommt auch Handke nicht dem spezifischen Dilemma des Antitheaters, er spielt mit den Mitteln des Theaters, indem er sie negiert und desillusioniert, aber er kommt nicht ohne das Theater aus; er macht auf die Fallen des Theaterbetriebs aufmerksam, aber auch er kann und will das Theater nicht überwinden, was er jedoch im Kommentar zum Stück zu relativieren versucht:

Die *Publikumsbeschimpfung* ist kein Stück gegen das Theater. Es ist ein Stück gegen das Theater, wie es ist. Es ist nicht einmal ein Stück gegen das Theater, wie es ist, sondern ein Stück für sich. Die *Publikumsbeschimpfung* ist ein Stück gegen das Theater, wie es ist, und ein Stück für das Theater, wie es ist und war. [...]

Die *Publikumsbeschimpfung* ist kein Stück gegen den Zuschauer: oder es ist nur deswegen ein Stück gegen den Zuschauer, damit es ein Stück für den Zuschauer werden kann. Der Zuschauer wird befremdet, damit er zum Überlegen kommt. [...] Im besten Fall kann es ihn nicht treffen, sondern betreffen. Es kann ihn aufmerksam, hellhörig, hellsehtig machen, nicht nur als Theaterbesucher. (P 203)

Das Kommunikationssystem Theater wird also nicht genützt, um auf etwas zu verweisen, um etwas mimetisch abzubilden, um beim Zuschauer Erkenntnisprozesse auszulösen, sondern es verweist auf sich selbst. Theater verweist, wie Sprache als Kommunikationssystem in der Konkreten Poesie, auf sich selbst, weshalb Rainer Nägele auch vom „Konkreten Theater“ spricht: „Gezeigt wird nämlich [wie in der Konkreten Poesie] die Welt im Horizont der Sprache“.<sup>30</sup>

Bevor abschließend anhand einiger Besprechungen der Uraufführung die Reaktion der Literaturkritik illustriert wird, soll Handkes Auseinandersetzung mit der zeitgenös-

29 Vanderath, Johannes: Peter Handkes *Publikumsbeschimpfung*: Ende des aristotelischen Theaters? In: *The German Quarterly* 2/1970, S. 317-326, hier S. 325.

30 Nägele, Rainer: Unbehagen in der Sprache. Zu Peter Handkes „*Kaspar*“. In: Grimm, Reinhold / Hermand, Jost (Hg.): *Basis. Jahrbuch für deutsche Gegenwartsliteratur*. Band 6. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1976, S. 78-96, hier S. 79.

sischen Literaturkritik referiert werden. Denn neben der sogenannten „Neuen Sachlichkeit“ galt seine Schelte in Princeton auch der Literaturkritik.

Und die Kritik ... und die Kritik ... und die Kritik ist damit einverstanden, weil eben ihr überkommenes Instrumentarium noch für diese Literatur ausreicht, gerade noch hinreicht. (*Erneutes Gelächter*) Weil die Kritik ebenso läppisch ist, wie diese läppische Literatur. (*Vereinzelt Gelächter, Unruhe*) Wenn nun eine neue Sprachgestik auftaucht, (*Zwischenruf Psst!*) so kann die Kritik nichts anderes, vermag die Kritik nichts anderes, als eben zu sagen ... entweder zu sagen, das ist langweilig, sich in Beschimpfungen zu ergehen, oder auch eben auf gewisse einzelne Sprachschwächen einzugehen, die sicher noch vorhanden sein werden. Das ist die einzige Methode, weil die Kritik ... das Instrumentarium, das überkommene, eben hier nicht mehr hinreichen kann, während sie bei dieser läppischen Beschreibungsliteratur eben noch hinreicht, weil's eben hier adäquat ist. Das Instrumentarium der Kritik ist genau dieser Literatur adäquat, die hier im Vorgang ist. *Zwischenruf* (wohl Hans Werner Richter) Herr Handke, es ist hier nicht üblich, eine literaturhistorische Rede ...<sup>31</sup>

Handke spricht hier aus, was er schon in seinem ersten Beitrag für die *Bücherecke* in der Besprechung von Cesare Pavese's *Der schöne Sommer* ausformuliert hat. Er verweigert sich den nichtssagenden, gedankenlosen Vokabeln der gängigen Literaturkritik, auf die „sich jeder, der dies hört, auf die Geschichte ohne Mühe seinen Reim machen [kann]“. Denn dadurch läuft die Literaturkritik Gefahr, zu einem gedanken- und hilflosen Geschäft zu verkommen, weil ihr Begriffsapparat, der Wortschatz, begrenzt und unreflektiert zur Anwendung kommt:

Die Literaturkritik wertet; für die Bewertung aber besteht in der Sprache nur ein begrenzter Vorrat von Worten; dieser Vorrat schießt automatisch in die Gedanken, wenn die Sprache des zu beurteilenden Textes beurteilt werden soll: das ist es, was die Literaturkritik oft zu einem leeren Geschäft macht. Sowohl die Worte für die Beschreibung einer Geschichte, als auch die Bewertungsworte für die Sprache dieser Geschichte sind mit der Zeit automatisiert worden;<sup>32</sup>

Wie richtig Handke mit dieser Einschätzung der Literaturkritik auch in Hinblick auf das Theater liegt, soll ein Blick in einige wenige Rezensionen der Uraufführung veranschaulichen.

Eine erste Besprechung von Rudolf Krämer-Badoni erscheint schon am 11. Juni 1966 in der *Welt*. Er resümiert:

Es ist nicht zu beschreiben. Man muß es hören und sehen. Das Publikum war ein einziger aufatmender Schrei. Beifall, Beifall, Beifall. Gerechterweise nicht nur für Handke.

<sup>31</sup> Im Wortlaut. S. 18. Vgl. die Tonbandaufnahme unter <http://german.princeton.edu/landmarks/gruppe-47/recordings-agreement/recordings/> [5.06.2018]. Handkes Auftritt ist im Anschluss an die Lesung von Peter Piwitt. In Handkes „Erläuterungen“ in seinem Essayband „Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms“, aus denen Handkes Position meist zitiert wird, ist weder von der offenkundigen Nervosität des Autors noch von den Reaktionen der Teilnehmenden die Rede.

<sup>32</sup> *Bücherecke*. Radio Steiermark, 21. Dezember 1964. Österreichisches Literaturarchiv. Bestand: SPH/LW. Signatur: W165/1.

So unbeschreiblich es auch ist, so schwer faßbar der total einfache „Sinn“, so klar ist: das größte Theaterereignis des Jahres.<sup>33</sup>

Das „Unbeschreibliche“ und „schwer Faßbare“ ist an der Besprechung erkennbar. Krämer-Badoni beginnt mit dem Versuch, das Ereignis schlagwortartig auf den Punkt zu bringen, um dann den Leser unvermittelt anzusprechen, denn das Stück wird in der Verlegenheit mangelnder Begrifflichkeit salopp zum Ding, das sich jeder Kategorisierung entzieht. Es folgt die knappe Beschreibung der Bühne, die Schauspieler werden genannt, ihr Auftreten in „persönlicher Arbeitskleidung“ wird hervorgehoben, daraufhin wird das Geschehen beschrieben: „dann treten sie vor, grüßen und reden unaufhörlich aufs Publikum ein ...“ Was gesprochen wird, wird aus Textzitaten „so ungefähr“ montiert:

Und das alles in den raffinierten Sprucharten, die schon beschrieben sind, als unaufhörliches Feuerwerk, eine ungeheure Leistung der vier, choreographisch meisterhaft vom Regisseur (Claus Peymann) gemacht [...].<sup>34</sup>

Weitere Stichworte sind die Zeit, die sprachlich explodiert, das Brüllen, die Beschimpfung „expressis verbis“, „das ganze Vokabular der politischen, weltanschaulichen, philosophischen, religiösen, privaten Schimpfwörter, die wir täglich mit Schwung und atropenhaft gebrauchen“. Dafür Kategorien zu finden fällt schwer: Sprachphilosophie, Philosophie, Theorie des Theaters werden angeboten, doch weder Karl Kraus noch Bert Brecht oder Samuel Beckett helfen weiter.

Auch Günther Rühle fokussiert in seiner Besprechung auf das Neue, das Neue auch als Chance für das *Theater am Turm*, wenn „der aufsteigende“ Peymann und mit ihm die „elastischen Schauspieler“ gehalten werden können. Rühle akzentuiert Handkes Sprachreflexion, kann aber auch Princeton nicht verschweigen und macht Handke zum Kraus'schen Moralisten der Sprache, der als „Sammler von Sprachmaterial“ in das Theater tritt. Trotz einer differenzierten Analyse im Kontext der *Experimenta* sieht er jedoch ebenso den Marktcharakter des Ereignisses – „Die Aufführung wurde nach dem Erfolg sofort weiterverkauft“ –, erkennt jedoch vorsichtig die Chance für Peter Handke und für das moderne Theater: „Es kann sein, daß hier ein Autor sich seine Plattform geschaffen hat. Nicht nur eine für den Sprung in den Bühnenruhm [...], sondern für die künftige Arbeit.“<sup>35</sup>

Ambivalenter fällt der Bericht im *Spiegel* aus. Gleich zu Beginn wird suggeriert, dass die Provokation ins Leere gehe, denn das Publikum war am Ende der avantgar-

33 Krämer-Badoni, Rudolf: Die Sprache beim Wort genommen. In: Die Welt, 11. Juni 1966.

34 Ebd.

35 Rühle, Günther: Allerlei Absprünge. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 11. Juni 1966.

distischen Theaterwoche *Experimenta I* „nicht mehr so leicht zu erschrecken“. Die Besprechung selbst beginnt mit dem Hinweis auf die leere Bühne und auf das Training der Beschimpfungen im „Vorspiel“. Doch dann schwenkt der Artikel auf den „Schimpfer“, den Kärntner Handke, der erstmals – wie der *Spiegel* ja berichtet hatte – in Princeton von sich reden gemacht hatte, ergänzt um einige weitere biographische Versatzstücke. Immerhin wird knapp darauf hingewiesen, dass das „Sprechquartett Theatertheorien und Kritikerphrasen ins Parkett [schmetterte]“ und „der Viererzug von Regisseur Claus Peymann zu Kletterpartien in die Logen oder in den Souffleurkasten angehalten“ wurde und das Publikum in die Darstellerrolle versetzt und „mit beat-drive in Jam-Session-Stimmung gebracht [wurde].“ Die Schlusspointe gilt der Paradoxie des Stückes:

Handkes Spiel, gegen das Theater und sein Publikum geschrieben, gefiel beiden. Ivan Nagel, Chef-dramaturg der Münchner Kammerspiele: „Großartig. Das machen wir auch bei uns.“<sup>36</sup>

Klaus Colberg erwartet sich in der *Presse* ebenso nicht viel Gutes vom „jungen Grazer ‚Enfant terrible‘“, nachdem er im ersten Drittel der Besprechung die bisherige *Experimenta* als „Experiment um des Experiments willen“ abklassifiziert hatte. Doch zu seiner Überraschung gewinnt Handke mit „theaterpsychologischem Instinkt“ das Publikum. Knapp referiert er Handkes „Varianten vom Einmannsatz bis zum Sprechquartett oder zum Reihumspruch nach dem Gestus von ‚Ele mele muh, raus bist du!‘“, mit denen er auf das Publikum abzielt. Und auch wenn „die Schlußkanonade [...] an sich noch der schwächste Teil des Ganzen [war]“, so konzediert er Handke, dass der Zuschauer „wie unter Hypnose seiner Selbsttäuschungen [...] und seiner faktischen Unberührtheit durch Kunst und Theater innegeworden“ sei, was bei einem zeitkritischen Stück kaum hätte geschehen können. „Dabei ergänzten sich humorige Unterhaltung und provozierte Nachdenklichkeit nicht zuletzt dank der ausgezeichnet pointierten Regie Claus Peymanns.“<sup>37</sup> Freilich lässt auch Colberg offen, ob es sich um einen zukunftsweisenden Weg des Theaters oder nur um einen gelungenen Einzelfall handelt.

Solche Fragen sind allerdings für Wolfgang Ignée in der evangelisch-konservativen Wochenzeitung *Christ und Welt* keine Überlegung wert. Er bespricht die zweite Aufführung des „Unsprechstück[s]“. „Ihr ‚skandalöser‘ Verlauf trägt [...] haargenau jene Fakten zusammen, die das Theaterereignis des Jahres eher als den Theaterbluff dieses Sommers erscheinen lassen.“ Mit dem skandalösen Verlauf meint Ignée nicht nur die turbulente Aufführung, die vom Fernsehen aufgezeichnet wurde, sondern vor allem den

36 Anonym: Zartes Geheul. In: Der Spiegel, Nr. 25, 1966 (13. Juni 1966), S. 118f.

37 Colberg, Klaus: Gleichschaltung im Parkett. In: Die Presse, 14. Juni 1966.

Zug durch das Bahnhofsviertel nach der Aufführung und die anschließende Verhaftung Handkes wegen Widerstands gegen die Staatsgewalt. Von der Aufführung selbst werden vorwiegend die (Re)Aktionen des Publikums referiert, unterlegt mit vereinzelt Textbelegen, betont wird die Absurdität der Situation, die noch durch den „Live-Fimmel der Fernsehleute“ verschärft wurde. Dieser half freilich auch, den Bluff zu entdecken, hinter dem wohl wieder eine Werbemaschine steht, „deren man einige in Sachen Peter Handke schon rollen sah.“ Gemeint ist selbstverständlich Handkes Auftritt bei der Gruppe 47, „wo sich die Altherrenriege der Poeten und Kritiker die Dummheit der deutschen Nachkriegsliteratur (bis auf Peter Handke)? bescheinigen ließ – widerspruchslos, chorisch einstimmend ins eigene, von Handke beredete Dilemma.“

Die Beschreibung des Stückes selbst bleibt an der Oberfläche, garniert mit Zitaten, vor allem aus der Beschimpfung, und mit dem Hinweis, Handke wolle auf die Sprache hinaus. „Der inszenatorische Raum soll mit Klangbildern ausgefüllt werden, mit gruppierten, rhythmisierten, einander reibenden und ergänzenden Worten. Also etwas Ästhetisches wird angestrebt, wenn nicht gar poetischer Schwindel“. Doch der Rezensent bezweifelt, dass der Zuschauer „zu formalen Spielchen, zur ästhetischen Pokerei, zum Seminar-Schabernack“ aufgelegt sei. Und überhaupt kenne man das ja schon von Ionesco. Erwähnt werden noch (lobend) der Regisseur und die vier Schauspieler und am Ende steht ein „Schlußseufzer“ an den Theatergott:

Heiliger Theatergott, du bist unter die Beatles gefallen, was werden sie dir noch antun? Heiliger Literaturbetrieb, du managst einfach jeden! Schlußbemerkung von Horst Bingel, Herausgeber der Streitschrift: „Das beste, was Handke passieren könnte: den Tod des Frühvollendeten zu sterben.“<sup>38</sup>

Zum Glück hat der Theatergott den Rezensenten und Horst Bingel nicht erhört.

Diese exemplarische Skizze soll keineswegs dazu dienen, die Literaturkritik gegen die Literaturwissenschaft auszuspielen, weil die Literaturkritik – in der unmittelbaren Aktualität und außerdem bloß auf die Aufführung angewiesen – nicht mit den philologisch genauen Analysen der Fachgermanistik mithalten kann. Eine solche hat Georg Behse fast zwanzig Jahre nach der Uraufführung geboten, der um die Grundidee eines Essays weiß, die stilistisch-rhetorischen Besonderheiten detailliert aufzeigt und „doch mehr als bloße Kritik an verfestigten Redensarten und sprachlichen Klischees [leistet].“<sup>39</sup> Behse erkennt Handkes Spiel mit den Erwartungshaltungen an das Theater, in dem

38 Ignée, Wolfgang: Publikum raus. In: Christ und Welt, 17. Juni 1966.

39 Pütz, Peter: Peter Handke. In: Wiese, Benno von (Hg.): Deutsche Dichter der Gegenwart. Ihr Leben und Werk. Berlin: Erich Schmidt Verlag 1973, S. 662-675, hier S. 665.

die präsupponierte Erwartung der Zuschauer, ein normales Theaterstück zu erleben, handfest nicht erfüllt [wird]: stattdessen wird über Theater geredet. Dem konventionellen Theater mit seinen vielfältigen, in distinkten makro- und mikrostrukturellen Zeichenträgern fundierten Bedeutungsmanifestationen wird ein in seiner semiotischen Qualität stark reduziertes Theater entgegengesetzt.<sup>40</sup>

Die Beispiele bestätigen die von Peter Handke geäußerten Vorbehalte gegen die Literaturkritik. Diese nimmt zwar wahr oder erahnt manches, sie hat aber für das Neue keine Kategorien und lobt, weil es das ganz andere ist, oder verdammt, weil sie es für Schwindel und Bluff hält. So wird auch der Beat nicht in seiner Bedeutung für die Gestaltung des Textes als „eine scheinbar aus dem Moment geborene ebenso rhythmisierte Choreographie“ durch die Schauspieler auf der Bühne erkannt, die „ohne Unterfütterung durch eine Figur“<sup>41</sup> auskommen mussten, man fixierte sich auf den „fünften Beatle“ und hatte damit ein Vor- oder Feindbild. So kann auch die politische Dimension mit der Protestbewegung gleichgesetzt werden.

Hilfreich ist es daher für die Rezensenten, auf immer wiederkehrende Versatzstücke zurückzugreifen, wie auf den Zögling aus der Provinz, den Selbstinszenierer, das „Enfant terrible von Princeton“ usw. Wenn schon der Text nicht viel taugt, die Leistungen der Schauspieler und des Regisseurs sind dennoch zu loben. Und wenn man vom aktuellen Theaterbetrieb angeödet ist, freut man sich wenigstens – wie Günther Rühle – „wie elementare Spiellust, die wir immer mehr auf den Bühnen vermissen, plötzlich wieder zurückkehrt, wie ein neuer Typ und ein neuer Rhythmus auf die Bühne will, und daß eine sich selbst darstellende junge Generation antritt.“<sup>42</sup>

Wie sehr Handke das System Theater in Frage gestellt hat und den Verweisungscharakter der Literatur negiert, wurde in der Kritik kaum erkannt, auch nicht, wie sehr Handke in der *Publikumsbeschimpfung* für sein Frühwerk zentrale Fragen gestellt hat und „gegen einen fundamentalen Satz der Dramaturgie und der gesamten Poetik den Angriff [eröffnet hat]: gegen das Gesetz vom Verweisungscharakter der Literatur“.<sup>43</sup>

Wahrscheinlich ist es trotzdem auch der Theaterkritik – neben der Geschäftstüchtigkeit des Suhrkamp Verlages – zu verdanken, dass die *Publikumsbeschimpfung* bis zum Ende der Spielzeit 1968/69 von 22 in- und ausländischen Bühnen gespielt wurde. Denn tendenziell waren auch die Besprechungen der späteren Aufführungen positiv bis hymnisch.

40 Behse, Georg: Über Peter Handkes Erfolgsstück „Publikumsbeschimpfung“. In: Kolckenbrock-Netz, Jutta / Plumpe, Gerhard / Schrimpf, Hans Joachim (Hg.): Wege der Literaturwissenschaft. Bonn: Bouvier 1985, S. 345-371, hier S. 358.

41 Braun 2012, S. 60.

42 Der stärkste Eindruck. Dreizehn Theaterkritiker bezeichnen ihren Höhepunkt der Saison. In: Jahresheft Theater 1966. Chronik und Bilanz eines Bühnenjahres. Sonderheft von Theater heute. S. 25-38, hier S. 28.

43 Pütz 1973, S. 665.

Den wichtigsten Grund hat aber möglicherweise Günther Rühle zwei Jahre nach der *Publikumsbeschimpfung* in seiner Besprechung der Uraufführung von Peter Handkes *Kaspar* genannt.

Das geschieht selten: daß eine Kritik unmittelbar da weiterführen kann, wo vor fast zwei Jahren das Fragezeichen gesetzt wurde. Nach der Uraufführung der „Publikumsbeschimpfung“ an ebendiesem Theater hieß es [...]: „Der Abend war für alle ein Absprung. Auch für den Autor. Aber für diesen: wohin?“ Nun ist Anlaß, den Autor vor den Regisseur zu rücken, der damals das kühne Beschimpfungslibretto so virtuos entfaltet hat. [...]

Ein Lehrstück von der Sprache, vom Drama zwischen Mensch und Sprache. [...] Wir haben lange kein Stück, lange keinen solchen Abend auf dem Theater gehabt, der so voll steckt von Anfängen. Der so gespannt macht auf das, was Handke aus dem Drama „Sprache“ dem Drama der Bühne zuführen kann, für das er seine erste Figur erfand.<sup>44</sup>

In der *Publikumsbeschimpfung* heißt es wiederholt: „Dieses Stück ist eine Vorrede“. Heute wissen wir, dass die *Publikumsbeschimpfung* auch eine Vorrede im dramatischen Œuvre Peter Handkes ist, denn der *Publikumsbeschimpfung* folgten *Kaspar*, *Der Ritt über den Bodensee* und andere Theaterstücke.

44 Rühle, Günther: Der Jasager und die Einsager. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 13. Mai 1968.